НАТАН
ПЕРЕЛЬМАН

В КЛАССЕ
РОЯЛЯ



КПК. Зак. 2248. Тир. 80 млн.

НАТАН ПЕРЕЛЬМАН

В КЛАССЕ РОЯЛЯ

КОРОТКИЕ РАССУЖДЕНИЯ

Издание 2-е



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Ленинградское отделение · 1975

Автор — пианист и учитель рояля. Отдавая на суд читателей свои записки, он чистосердечно признается в отсутствии у него каких бы то ни было научных намерений.

Автор считает необходимым:

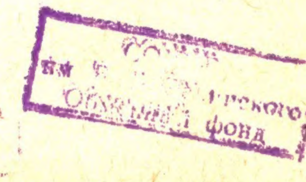
оправдаться перед закаленными читателями серьезных методических трудов, указав, что серьезность и методичность изложения не являлись его главной заботой;

предупредить доверчивых читателей, что они имеют право на несогласие с автором;

и сообщить строгим критикам, что противоречия, коими изобилуют эти записки, неустранимы, ибо они и должны показать, как автор ищет истину и как часто она ускользает от него.

Натан Перельман

П $\frac{90106\text{-}615}{026(01)\text{-}75}$ 639-75



Жалею педагога, никогда не слышавшего от ученика упрека в непоследовательности: «На прошлом уроке вы говорили прямо противоположное; так где же истина?»

Такой ученик приучен к мысли, что истина уже найдена раз и навсегда и покоится она в лысеющей или седеющей голове учителя. А такой учитель не знает, что голова, наполненная истинами в искусстве,— кладбище истин, где вечный покой...

Среди бесконечного разнообразия уроков должны быть и уроки восхищения. Нужно учить ученика восхищаться. Тем, что, разумеется, достойно этого. Не нужно омрачать эти уроки полезными советами. Заразить восхищением! Не думайте, что это легко и просто! Заразить можно не мнимой «болезнью», а подлинной. Кроме того, часто наталкиваешься на стойкий иммунитет против «болезни восхищения». Учитель, заметивший у ученика симптомы привитого восхищения, испытывает чувства врача, обнаружившего симптомы выздоровления у больного.

— Неужели всем ученикам преподается одно и то же?

— Да,— отвечу я,— одно и то же.

Учитель не хамелеон и менять свою окраску в зависимости от индивидуальности ученика он не может.

Учитель-художник не идет на уступки. Его художественные принципы гибки, изменчивы, но на каждом этапе определенны. Менять приходится лишь способы их изложения.

В моих занятиях с учениками бывают уроки «педальные», «гармонические», «полифонические», «текстологические», «аппликатурные» и т. д. На каждом из таких уроков одна какая-либо тема оказывается ведущей.

Обращая внимание как будто только на педаль, неизбежно ставишь ученика перед необходимостью заметить в пьесе все гармонические происшествия, разобраться в полифонических хитросплетениях, в развитии мелодической линии, то есть напоминаешь ему о том, что нужно слушать, слышать и понять. Даже «аппликатурный», казалось бы, скучный урок, когда единственным атрибутом вдохновения является карандаш, служит тем же целям. Все это свидетельствует о неразрывности звеньев изучения. Подобные «моноуроки» вызваны желанием создать у ученика видимость одной задачи для разрешения многих, дать ему в руки один ключ вместо пугающей связки ключей.

Много играющий в классе учитель плодит больше пародистов, чем художников.

Об игре на инструменте нужно писать очень осторожно. Не инструктивно! Инструкции повисают гирями на сознании доверчивого исполнителя. Детальный разбор исполнительского

процесса следует адресовать психологу, педагогу, философу — кому угодно, только не исполнителю перед выступлением: перед едой не следует разъяснять глотательный процесс.

В домашней работе следует: чувству — быть экономным, разуму — щедрым, слуху — беспощадным.

Среди музыкантов-педагогов давно утвердилась истина: техника — средство, а не цель. Однако неправильное понимание этой бесспорной истины нередко приводит к ошибочным выводам о второстепенности чисто технических задач. Разве не следует на определенном этапе считать «средство» целью, то есть привлечь самое серьезное внимание ученика к вопросам технической тренировки? Нужно ли пренебрежительно относиться к гаммам, арпеджио, упражнениям и т. п.?

Некоторые музыканты, признавая важную роль техники, требуют, однако, непрерывно связывать «техническую работу» с процессом создания художественного образа. И здесь иногда проявляется некая «стыдливость» в отношении к технике. Ведь любой настоящий пианист должен обладать крепкими пальцами, а этого можно добиться лишь постоянными упражнениями на рояле. При этом неизбежно наносится некоторый ущерб «художественному образу». Но этот «ущерб», пожалуй, менее значителен, нежели тот урон, который наносится искусству проламывающимся пятым и слабым четвертым пальцами.

Работа над техникой должна быть интересной и разнообразной, тогда она будет успеш-

ной. И чем зрелее пианист, тем интереснее будет его работа. Трудясь над техникой, нужно иметь в виду конечную художественную цель. Играя гаммы, следует предвидеть, что у Баха и Генделя придется столкнуться с «нонлегатным» видом пальцевой техники, у Шопена пассажи потребуют «легатной» техники, а пассажи Листа потребуют стремительности, быстроты, огненности и т. д. Когда имеешь в виду предстоящие художественные задачи, работа над техникой становится осмысленной, плодотворной.

Однако и при этих условиях техническая работа пианиста должна строго и резко отличаться от работы над произведением. В эту чисто тренировочную подготовку исполнителя-виртуоза вовсе не обязательно вносить особое художественное чувство, здесь важен прежде всего строгий контроль разума и слуха.

В помощь «технике» следует привлекать «дух». Одухотворенные пальцы способны творить чудеса.

Быстрые пассажи надо «говорить». Когда поймешь и полюбишь содержание пассажа или быстрой фактуры, становится как-то обидно пробегать мимо них.

Быстрый шопеновский пассаж содержит в себе интонационного материала на пять-шесть ноктюрнов. Поняв это, будешь относиться к нему бережнее.

Распространенная среди учеников привычка к поспешности не устраняется заклинаниями: «не спешите», «раз-два» и прочее. Поспеш-

ность — «следствие», нужно обнаружить причину и устранять ее. Среди многочисленных причин самая антипатичная — поспешность от гордыни.

Следите за «походкой» рук. Не позволяйте им идти «вразвалку».

Пусть акустики анатомируют звук и подсчитывают количество колебаний. Для музыканта звук — творение, обладающее вкусом, цветом, объемом, красотой или уродством, силой, весом, длиной и всем, чем только способен наделить его обладающий фантазией музыкант. Заметьте: музыкант, не усматривая в этом смешного, говорит о звуке, как о фрукте — сочный, густой, мягкий, нежный; как о чем-то зримом — светлый, тусклый, солнечный, блеклый, белый; как о предмете, имеющем объем, вес и длину — круглый, плоский, глубокий, мелкий, тяжелый, легкий, длинный, короткий. Звуку приписывают даже нравственные категории: благородный. Какое множество прилагательных! Упущено только одно: забыто, что звук должен быть и умным, не то (это с ним бывает) он иногда совершает известную ошибку Иванушки-дурачка.

Указательный палец пианиста — горн, сзывающий все войско.

В свободных руках нуждается исполнитель, исполняемому это наносит лишь ущерб. Исполнение музыки требует наэлектризованности и, следовательно, напряжения. Не освобождать играющего от напряжения следует, а перемещать

напряжение в наиболее выгодные для музыки и рук места.

В каждой солидной печатной работе об исполнительстве имеются назидательные речи о простоте и искренности в интерпретации, подкрепленные ссылками на великие имена. Неизменно добавляют, что простота — это нечто весьма сложное и что достигается она с превеликими трудностями.

И вот начинаются поиски простоты. Часто дело это оказывается для многих весьма простым. Опасаясь упреков, иные исполнители отказываются от своих поисков выразительных средств, потеряв в них веру, и попадают из объятий дурного вкуса в объятия вкуса трусливого. Из богатейшего спектра чувств выделяется самое безопасное: «белое» и «черное». И очень часто слушаешь игру ученика — невыразительную, лишенную характера, остроумия (и просто ума!), но гладкую и не шокирующую. А его педагог шепчет тебе на ухо: «Правда, просто?» Но от этой простоты взвоешь!

Быть может, необходим какой-то иной, кроме простоты и искренности, критерий в оценке прекрасного? Уместны ли эти качества при исполнении, допустим, «Мефисто-вальса» и особенно его полного соблазнов среднего эпизода? А критерий простоты в исполнении Девятой сонаты Скрябина? А попробуем с этим «лозунгом» сыграть шумановские циклы — «Пестрые листки», «Пьесы-фантазии», «Карнавал» и пр. Попробуем исполнить «просто» гримасы финала Второй прокофьевской сонаты!

Думаю, следует играть «осторожно» и «просто» прежде всего пьесы, находящиеся где-то на

самом краю пропасти, когда достаточно малейшего интонационного толчка, чтобы из царства прекрасного рухнуть в пропасть безвкусного.

Лишь тот исполнитель, кто в нотной пустыне увидел мираж.

Не всегда следует сразу, с самого начала, раскрывать тайну выражения и даже темпа (например, в шубертовских экспромтах). Иногда же, наоборот, следует с первых же тактов вводить в действие все выразительные средства (Шуман: «Крейслериана», «Фантазия», «Новеллетта» фа-диез минор).

Импровизационность исполнения — гибкость знания. Заученность исполнения — окаменелость знания. Произвол в исполнении — дымовая завеса незнания.

На эстраде самокритика — пила, подпиливающая стул, на котором сидит пианист.

Каждое утро, садясь за фортепиано, помолитесь на нем протяженному звуку. Прилагаю текст «молитвы»:



и так до конца октавы.

Особенно ревностные звукопоклонники могут прочесть ее и в обратном порядке.

Двурукие! Играйте синхронно!

Хороший пианист ищет, на что бы опереться, и находит: опирается на кончик пальца, на удобную позицию туловища, на своевременно отставленную левую ногу и т. д. Плохой пианист ищет, за что ухватиться, к чему прижаться, и находит: прижимается пальцем к клавише, ногами к педалям, коленом к клавиатурному ящику, спиной к стулу и т. д.

Иногда красивый звук бывает так же неуместен в музыке, как был бы неуместен красавец-мужчина без грима в роли Квазимодо.

Искать меру forte и piano надо не в силе звука, а в рельефности главного по отношению ко всему остальному.

Одна «щемящая» нота в шопеновской мелодии дает слушателю иногда больше, чем самое полнозвучное выпевание всей мелодии.

Иногда руки хотят парить в воздухе, но... печальная необходимость извлекать звук вынуждает их опускаться на грешную клавиатуру.

Нехорошо, когда пальцы общаются с клавиатурой подобно тому, как молот общается с наковальней. Но, сурово осудив это подобие, следует сказать, какие формы общения мы считаем достойными подражания: пловца и воды. Пловец то движется по водной глади, то упирается в самое дно, то скользит, видимый под водным зеркалом, то как бы парит над ним.

Так, чудо заключается в том, чтобы твердое тело клавишей обрело под пальцами эту упругую проницаемость водного зеркала.

Не берусь определить талантливость или бездарность пианиста, не доводящего и первое и второе до кончика пальца. Так, трудно определить температуру у человека по термометру, лежащему на его ночном столике.

Педагогу-исполнителю не следует злоупотреблять термином «выделять». Выделяя, мы отдаем чему-то предпочтение. Но в искусстве все предпочтительно, в нем нет «малых дел». Не лучше ли термин «распределять»? Он не оказывает никому предпочтения, но способствует созданию наилучших соотношений. На уроках «звукового распределения» учитель должен походить на оператора грамзаписи: спокойно и деловито повертывать рычаги слухового внимания ученика.

Широко распространенная среди пианистов привычка во *всех* случаях выпячивать «верхушку» сродни приему фотографа, снимающему только профили. Фас с его асимметрией доставляет много хлопот.

Не устану проводить аналогию между музыкальной и словесной речью. Слушая актера-чтеца, мы обращаем внимание не столько на распределение динамических оттенков, не столько на ритм и пластику выражения, сколько, в первую очередь, на верность интонаций и правильное выполнение знаков препинания.

Не требуется проницательности, чтобы определить, что человек, «наступивший» на точку, «проглотивший» запятую, не придавший значения точке с запятой и в простоте душевной перепутавший восклицательный знак с вопроси-

тельным, ничего не понимает в произносимом тексте.

Даже если все это произносится красиво и вдохновенно.

Как часто у пианистов умильные интонации, переданные к тому же нежно-красивым звуком в лучшей легатной манере, вводят в заблуждение некоторые педагогические уши. Слух бодрствует, но разум, очевидно, спит, убаюканный мурлыканьем.

В то же время бодрствующий разум других педагогов обнаруживает, что все здесь перепутано: вместо вопроса — ответ, вместо утверждения — отрицание и (о сила непонимания!) начало одной мысли оказывается бессмысленным концом предыдущей.

Непонимание, облеченное в красивую форму («красивый» звук, изящная техника и прочее), это плохо!

Понимание, облеченное в некрасивую форму,— тоже плохо.

Задача педагога — установить иерархию: сперва разум (это само по себе достаточно красиво), затем — красота или, если нужно, «некрасота» разумного.

Мы, педагоги, часто в своей практике пятимся от красивого к разумному вместо доведения разумного до уровня прекрасного.

Неправильный знак препинания в исполнении ученика имеет равное с неверной нотой право на учительский гнев. А может быть, даже преимущественное.

Глупость исполнителя нигде так не очевидна, как в паузе.

Пауза осмысленна и выразительна, когда она логически точна. Логическая точность почти всегда опровергает арифметическую.

Пианист, всюду и везде выполняющий лигу поднятием руки, подобен человеку, произносящему знак препинания вслух.

Несовершенны и приблизительны динамические обозначения. Стоит ли стремиться к совершенному выполнению этих несовершенных обозначений?!

Задачи в искусстве отличаются от арифметических тем, что не только решения, но и ответы у них бесконечно разнообразны. Распространенное среди исполнителей «списывание» с граммофонных пластинок стирает это отличие.

Некоторые педагоги неумеренно пользуются известным соображением Шопена о том, что левая рука пианиста — дирижер, но при этом забывают, что Шопен имел в виду дирижера, который, разумеется, тщательно следит за всеми элементами исполнения. Ученику, как правило, подлинная функция дирижера еще неведома. В дирижерском он замечает пока лишь «капельмейстерское». И, «выполняя» важнейший совет самого Шопена, он, пренебрегая всем на свете, дирижирует... левой руке. Под игом этого «дирижирования» мечутся, толпятся и суетятся впавшие в рабство восьмые, шестнадцатые и тридцать вторые. Ими не управляют, их ритмично секут. Следите за ритмом бесконечно малых величин, они управляют и они, чаще всего, как раз в правой руке.

Гибкая кисть и прекрасное легато так же неуместны в некоторых стилистических случаях, как французский «прононс» в русском языке.

Учебник педализации так же немыслим, как, скажем, «Краткий курс колдовства» или «Пособие по волшебству».

Не столько учить педализации, сколько влюблять в нее следует с самого раннего детства, ибо одними «перстами легкими, как сон», не достичь художественных высот.

Левая педаль — наркотик. Непомерное ее употребление — наркомания. Признаки: уводит в призрачный звуковой мир, усыпляет контроль и превращается в неискоренимую привычку.

Беспедальная игра — роскошь, которую могут себе позволить лишь тонкие знатоки педали.

Педаль, кроме всего прочего, обладает еще способностью красиво обессмысливать исполнение.

К произведениям Шуберта прилипло обвинение в божественных длиннотах. Это жестокое и почтительно-несправедливое обвинение порождено, разумеется, не сочинениями гения, а некоторыми их истолкователями-исполнителями.

Роковую роль здесь сыграла арифметика. В экспромте Ля-бемоль мажор, op. 142, одна простейшая мысль с маленькими кадансовыми отклонениями повторяется 16 раз; в до-минорном экспромте, op. 90, простая мысль в одной тональности повторяется свыше 20 раз; в финале сонаты Си-бемоль мажор основная мысль

целиком повторяется много раз, а ее крохотный элемент «вдалбливается» в разработке неутомимо и решительно.

Редакторы беспощадно чередуют свои crescendo и diminuendo, forte и piano, но длинноты от этого нисколько не сокращаются.

Здесь дело совершенно в ином.

Творчество Шуберта подобно горе, озаряемой солнцем. Как часто исполнители видят неизменность горы, не замечая неиссякаемой изменчивости солнечного света.

(Прошу читателя извинить меня, но здесь я вынужден, вопреки своим правилам, для иллюстрации этой мысли сочинить «красивое» либретто к дивной музыке предлагаемого примера.)

Начало Ля-бемоль мажорного экспромта — заря, полная утренней свежести, радостных ожиданий; средняя часть в Ре-бемоль мажоре — набежавшее облако; далее возврат к Ля-бемоль мажору, ставшему теперь таким сумеречным, щемящим...

Любители так называемого «сквозного действия», темповой одинаковости и прочих мудрых вещей! Знаки начертаны одинаковые, но что общего между ними? Ничего! Здесь всё становится иным. И темп, и интонация...

В кажущейся одинаковости — смелость гения, который создает подобно природе: здесь трава и там трава, здесь холм и там холм. Но кто упрекнет природу в длиннотах и повторах?

Нюанс — оттенок; в музыке это — оттенок музыкальной мысли. Некоторые начинают с оттенка, не позаботившись предварительно ознакомиться с «предметом» оттенка.

Количество нюансов обратно пропорционально качеству мыслей исполнителя.

Опрометчиво судить о музыкальности ученика по исполнению Прелюдий Скрябина, ор. 11. Я никогда не слыхал немузыкального исполнения этих сочинений.

Не принимают ли ошибочно за музыкальность то, что на самом деле есть чувствительность?

Темперамент пианиста начинают замечать с двух forte. Думаете ли вы, что он должен обнаруживаться с помощью динамического термометра?.. Темперамент проявляется в интенсивности (энергии) мысли, в полемичности исполнения, в меткости характеристик, в отваге толкований. Но это может быть обнаружено и при трех piano.

Не следует называть эпилептические припадки темпераментом.

Основная цель исполнителя — увлечь слушателя. Вместо этого некоторые увлекают себя, да еще до такой степени, что на долю слушателя не остается почти ничего.

Как изменился ми-минорный концерт Шопена! Помню его златокудрым и веселым, а ныне и он сед, и он печален!

Сомнамбулизм и исступленность — два кита, на которых держатся некоторые мощные исполнительские репутации. Но это не самые надежные киты.

Исполнители, подобно художникам, бывают: графиками, портретистами, пейзажистами, вплоть до баталистов и маринистов; пользуются: отточенным звуковым карандашом, красочной звуковой палитрой, беспедальной акварелью, густопедальными масляными красками. К сожалению, очень распространены в исполнительстве и мастера... натюрмортов.

Исполнитель должен владеть искусством перевоплощения, тогда вместо монотонных монологов возникнет живой диалог.

Слушателю нужно угодить. Обязательно! Не то он отвернется. Для этого вовсе не надо вступать в сделку с совестью.

Аудитории бывают интеллектуально близорукими или дальнозоркими. Подлинный артист умеет находить ту степень выразительности (приближения), которая соответствует интеллектуальному «зрению» аудитории.

Серьезное исполнение несерьезной музыки (а она имеется и у великих композиторов) так же невыносимо, как и несерьезное исполнение серьезной музыки.

Салонное исполнительство так относится к искусству исполнять, как косметический кабинет к мастерской скульптора. В первом приукрашивают натуру, лишая ее всякой натуральности, во втором — обнажают правду, даже если она не слишком привлекательна.

В искусстве чаще, чем где-либо, встречаются люди, весь талант которых заключается

в умении скрыть свою бездарность. Некоторые в этом деле достигают гениальности.

Современные молодые исполнители делятся на три категории: конкурсофилов, конкурсофобов и конкурсофагов.

Некоторые исполнители похожи на переводчиков с баховского на шопеновский, с бетховенского на шумановский. Широко распространен перевод со многих языков на рахманиновский.

В исполнительстве очень много *можно*, очень мало *нельзя*. Почему же многие оказывают такое предпочтение последнему?

Неизвестность эстрадного результата — беда и привилегия исполнителя. Беда — потому что она источник вечной тревоги; привилегия — ибо хранит в себе постоянную и тайную веру в чудо... и каждый раз в другое.

Не в подчинении воле автора — высший долг артиста, а в умении найти, отобрать и организовать те авторские идеи, которые лучшим образом согласуются с устремлениями, особенностями и возможностями исполнителя.

Идеалом была бы способность исполнителя увидеть и воплотить *все* идеи гения с одинаковым совершенством. Но это требует конгениальности.

Найдется ли артист, конгениальный Баху или Бетховену?

Вдохновение осеняет столь малыми «дозами», что, случись это лишь на эстраде, оно рискует остаться незамеченным аудиторией.

Иные технические препятствия рушатся от взрыва одной лишь мысли-аммонала, а мы — пианисты — подолгу расчищаем их пальцами-лопатами.

Заметили ли вы, что ученики легко распознают крупные элементы формы, бойко пользуются понятиями «экспозиция», «разработка», «реприза», между тем как мелкие элементы (фразы, предложения) они не замечают и не понимают? Не происходит ли это отчасти из-за того, что первые имеют узаконенную собственную терминологию, тогда как последние пробавляются терминологией, незаконно присвоенной у соседних муз?

Хорошо разучивать — это умело расчленять материал; расчлененный, он легко затем сочленяется.

Плохо разучивать — бездумно дробить материал; раздробленный, он с трудом затем пригоняется.

Не следует разжигать виртуозное пламя при любом почернении нотного стана.

Хорошо развитое чувство артистического достоинства предохраняет, по крайней мере, от четырех пороков: от угодливой нюансировки, мелочной чувствительности, сварливой экспрессии и алчных темпов.

Мимика лица имеет аналога в музыке — мимику интонации. Поразительный пример — восемь интонационных, почти зримых превращений в 16-тактовой Ля-мажорной прелюдии Шопена.

Не лакомьтесь нюансами — это приводит к ожирению вкуса.

Добрые намерения редакторов не подлежат сомнению, методика инструктивных редакций порой сомнительна.

Ограничимся двумя примерами, взятыми наугад.

1. Педаль со «звездочками» в «Колыбельной» Шопена и «Вечером» Шумана. Эти педалеводные звездочки должны предостеречь исполнителя от наслоения гармоний, которое тут-то как раз и требуется. Но как же добиться наслоения, избежав смешения гармоний? Думаю, что следует начертать общее педальное указание, скажем, такого рода: «В этой пьесе педаль должна быть густой и непрерывной, однако, если при этом возникнет неблагозвучие, не вините, пожалуйста, педаль; она здесь ни при чем, ваши уши неумело распределили звучность». Следуя этому совету, ученику придется задуматься об очень многом, и притом сразу.

2. «Sempre molto legato», и «тихо, весьма задушевно»,— таково категорическое требование редактора в пьесе Шумана «Вечером». Послушный пианист добивается «sempre molto. . .», но тут-то и возникает роковое противоречие: чем «глубже» легато, тем тяжелее и вязче звучит то, что должно звучать по требованию редактора «тихо и задушевно». Как быть? Не уместнее ли здесь одно общее указание: «Играйте всю пьесу легчайшим нонлегатным прикосновением и, призвав на помощь педаль, создайте иллюзию легато». Такие откровенные инструктивные советы полезнее постоянных легатных понуканий.

Увлекательна охота на модуляции! Она всегда сулит щедрую добычу. Что за услада пригоршнями черпать их у Шуберта, извлекать из Шумана, Шопена. А как это развивает меткость уха!

Выполнение всех указаний в нотном тексте свидетельствует лишь о похвальной аккуратности играющего, но тревоги искусства начинаются с дозировки указаний: сколько forte? сколько staccato? сколько presto?

Музыка, как и поэзия, бывает неотразима в своей зашифрованности. Не ломайте голову! Наслаждайтесь непониманием!

Хорошая граммофонная запись при первом прослушивании — сюрприз, при втором — назидание, при последующих — насилие.

Удивительны свойства фортепианного звука! Его можно зажечь и погасить. Он вспыхивает и тлеет. Он взвивается ракетой и исчезает, оставляя лишь педальный след. Он струится и клокочет. Но при этом ему следует помнить, что он не вода и не огонь, а звук.

Нужно с уважением относиться к авторским названиям пьес, но не следует их приравнивать к вывескам, ибо это может привести придирчивого слушателя к курьезнейшим претензиям, а наивного исполнителя толкнуть на путь практически неразрешимых задач.

Так, скажем, в равелевской «Игре воды» иные требуют, а другие пытаются добиться невозможного на фортепиано — игры воды!!! Так, исполнитель, воспламененный страстным

названием «Порыв», испепеляет все знаки препинания в этой пьесе, а вместе с ними и всю пьесу. Напрасно!

Настоящий музыкант больше всего на свете верит самой музыке.

Вспомните первые такты скерцо из си-минорной сонаты Шопена: там есть модуляция из Ми-бемоль мажора в соль минор в быстром пассажном движении. Пусть пальцы сыграли безупречно, ухо услышало, но... если сердце не заметило ее, знайте — модуляции не было...

Лист. «После чтения Данте». Не следует считать Данте единственным автором, рекомендованным Листом для лучшего исполнения этой Сонаты-фантазии. Можно предположить, что список рекомендованной им литературы гораздо обширней.

Тема фуги — корень произведения, но наслаждаться хочу не корнем — плодами, им вспоенными.

У Моцарта контрасты динамики почти всегда — контрасты интонаций в диалоге сильного со слабой, властного с покорной, мужественного с женственной. Вспомните начало сонаты до минор.

Звуковые пощечины чаще всего наносятся левой рукой.

Если вас одолела на эстраде артистическая вялость, немедленно наэлектризуйте левую руку

и отдайте приказ об абсолютной синхронности обеих рук.

У Дебюсси и Равеля сама нотопись тешит взор и сулит звуковое блаженство. Тем досадней, что они чаще других авторов становятся жертвами звукового вандализма, подстрекаемого импрессионенавистническими советами: мол, здесь допустимы и звукокляксы, и бесцеремонная педаль, и всклокоченная фактура. Бедная равелевская Ундина, в какое звуковое болото ее иногда заводят!

Что отличает музыкальность от чувствительности? Особенность чувствительности в том, что она свободна от оков мысли и потому доступна никудышным умам. Музыкальность — это с чувством проинтонированная мысль.

То, что у ученика называется ошибкой, у мастера именуется заблуждением.

Мне по душе ремарки Шумана: «очень скоро», «скоро, как только возможно», после чего следует «еще скорее!!».

Здесь необязательность подкрепляется явной невыполнимостью. Но как определить, когда выполнимая ремарка необязательна? Надо смелее освобождаться от суеверий и предрассудков. Например, суеверный страх, внушаемый широко распространенной у Шопена ремаркой «Аллегро маэстозо» — первые части концертов, сонаты си минор. Что она объясняет, скажем, в последней? Какое это «аллегро» и почему «маэстозо»? Но соната жаждет совсем другого! «Не «аллегро», не «маэстозо»,— взывает она,— играйте

меня свободно, слушайте, как я мечусь от надежды к отчаянию, от веры к безверию, как я сильна и как слаба, порывиста и уравновешенна. Я погибну в «аллегро маэстозо». Пощадите!» К этому крику отчаяния следует прислушаться.

На горных дорогах попадаются места, где нависшие скалы постоянно угрожают обвалом. Горцы их называют «Пронеси, господи». Если в концертной программе есть пьеса с «пронеси, господи», которое не удалось заблаговременно убрать, благоразумно отказаться от такой пьесы. Не сделавший этого делит свой концерт на две муки: 1) муку ожидания и 2) муку непоправимости.

Опять о педали. . . Любите педаль, исследуйте ее, учите педаль, учите с педалью! Учитесь наслаивать и отслаивать педаль. Педаль — звуковое облако, и говорить о ней хочется как об облаке: слоистая, перистая, обволакивающая, нависающая, грозовая, плывущая, мрачная, легкая, светлая! А мы говорим: грязная, чистая и высшим терминологическим достижением почитаем заимствованные у винно-водочных изделий измерения — полпедаль и четвертьпедаль!

Удивительна способность интонации преобразовывать длительность ноты. Так, повелительная способна шестнадцатую расплавить в тридцать вторую, покорная — охладить до восьмой.

Какое условие способствует развитию преждевременной самостоятельности у ученика?

Склонность ученика к самостоятельности при отсутствии таковой у учителя.

Что благоприятствует своевременному развитию самостоятельности? Та же склонность ученика, неназойливо обуздываемая властным и убеждающим воздействием учителя. Так создается у ученика полезная иллюзия самостоятельности, лишь постепенно превращающаяся в реальность.

Граммофонная пластинка — документ, временем преобразуемый в улику.

«Удобная аппликатура». От этого термина веет уютом и покоем. Между тем аппликатуре приходится выполнять функции беспокойные, ответственные и разнообразные: умело расставленная и неизменяемая аппликатура надежно охраняет память от опасных случайностей; хитрая аппликатура создает предумышленные неудобства ради торжества исполняемого; предусмотрительная — ставит пальцам тормозные преграды; ловкая — перераспределяет фактуру и производит разумные фактурные конфискации и, наконец, чуткая аппликатура откликается на зовы звукового воображения: вибрато, эхо, беззвучные и повторные нажатия и т. д. Плохая аппликатура, подобно косноязычию, отражает скученность мыслей, хорошая — красноречива.

Исполнительский подтекст должен быть предельно краток. Он не либретто. Одно лишь верно найденное слово-экстракт способно, растворившись, придать желательный характер исполняемому, например: тревожно, ликуя,

печально, торжествуя, застенчиво, гордо и т. д. Но тайну этих интимнейших слов-сигналов следует бережно хранить.

Заметили ли вы, что пианисты неуютно себя чувствуют в чисто белых и чисто черных тональностях? В чем причина?

Я обнаружил две: 1) однообразие клавиатурного ландшафта сковывает воображение. 2) отсутствие клавиатурных пересечений неудобно для рук.

Наилучший способ укрепления памяти — не думать о ней, не читать о ней и не говорить о ней.

Колдовство в искусстве ненаказуемо.

Самый полезный совет можно опровергнуть, но и это принесет пользу, ибо укажет на те случаи, в которых совет неприменим.

Пауза — беззвучная фактура. Она не только «существует» во времени, но исполняется руками — с апогеем и перигеем, отклонениями по горизонтали и многими присущими лишь ей средствами выражения. Это дает паузе право требовать, чтобы ее тоже учили.

Ошибаться на эстраде можно, исправлять ошибку на эстраде нельзя.

Невежество не знает сильной доли такта, посредственность опирается на нее, талант распоряжается ею.

Я слышал однажды и запомнил навсегда, как колоратурная пианистка, отщелкав некую виртуозную пьеску, не переменяя голоса, принялась отщелкивать бетховенский 111-й опус.

Следует быть осторожным в подражании модным авторитетам, ибо они часто создаются из пороков, возведенных в добродетели.

Если педагог неспособен обновлять свои мысли, пусть, поднатужившись, меняет хотя бы слова.

Любители похныкать на рояле избирают почему-то для этой цели ми-бемоль- и си-бемоль-минорные прелюдии и фуги из I тома баховского «Хорошо темперированного клавира», пренебрегая идеальной для этого дела классической «Молитвой девы».

Ученики иногда «перепахивают» пальцами лишь узкий участок клавиши, близкий к кромке, между тем как использование целины всей клавиши дает отличный урожай.

Для всех инструментов «тенуто» — действие, лишь для фортепиано оно бездействие, но, к счастью, мнимое. Статика внешняя здесь заменяется напряженной внутренней динамикой слуха, внимания и контроля.

Вслушайтесь в удивительно разнообразный и выразительный мир всевозможных окончаний в классической музыке: твердое, решительное «тенуто» половинки и робкое «портаменто» восьмой; лаконизм четверти и легкомысленная незаконченность стаккатной восьмушки; таин-

ственно исчезающая шестнадцатая, за которой воображение еще готово ринуться с надеждой, и ее антипод — «фермато», куда доступ воображению уже закрыт. Вслушайтесь, вслушайтесь!

«Вглядывайтесь пристально в текст»,— охотно рекомендовал бы я ученикам, если бы ужас не сковывал меня при мысли, что они там увидят... редактора.

Ортодоксы проповедуют следующий порядок изучения пьесы: сперва «объять» целое и лишь затем начать «строить» это «целое» из деталей. Но практика показывает, что в нашем деле при подобной последовательности возникает опасность «объять» нечто искаженное, способное направить «строительство» по неверному пути. Между тем обратный порядок велит так изучать произведение, чтобы оно созревало с постепенностью растения, судьба которого и предопределена и неведома.

Если бы математик занимался своей наукой в той последовательности, в которой занимается музыкой исполнитель, могло бы случиться, что на склоне лет он с удивлением обнаружил, что $2 \times 2 = 4$.

Опытный учитель куда лучше неопытного умеет скрыть свое незнание.

Много чернил пролито для подтверждения справедливой истины: фортепиано — инструмент «поющий». Для большей убедительности привлекаются великие имена: Глинка, Рубинштейн, Рахманинов и др. Ссылаются на традицию, на народность, на демократичность пения.

Но боюсь, что на защиту этого тезиса двинуты такие мощные подкрепления и такое «устрашающее» оружие, что это может привести и приводит слабонервные натуры к некоему «вокальному шоку». Если верно, что музыка способна выразить самые разнообразные движения души, то, естественно, что, исполняя ее, следует пользоваться и разными способами звукоизвлечения, не отдавая предпочтения даже самому соблазнительному.

Счастливой привилегией фортепиано и оркестра является их способность выразить все это богатство. «Князья» протяженного звука, обреченные на пожизненное пение, насколько они беднее фортепиано и оркестра!

Перелистаем сонаты Бетховена.

На долю пения в них приходится меньше страниц, чем на то, что пению недоступно. Мне как-то пришлось прослушать исполнение сонаты № 18 у одного ученика из класса педагога, пораженного вокальным недугом. Все было на редкость красиво, певуче и нежно. Ни тени тревоги в затаенных восклицаниях-вопросах, никакого смятения в ответах! Все певуче и красиво. И там, где в Ми-бемоль мажоре вопросы, получив у Бетховена ответ, обросли щелкающими форшлагами, такими задорными и удовлетворенными, я вдруг услышал певуче-мурлыкающие, томно-протяжные форшлаги. Играющий умудрился «обезударить» даже форшлаг!

Вряд ли найдется дирижер, который вздумает пропеть первые такты Пятой бетховенской симфонии. Такие примеры бесчисленны, как, впрочем, бесчисленны и примеры вокализации.

Но попробуем вступить в спор с пением в одной из его твердынь, в цитадели пения —

в Шопене. Всегда ли, везде ли у Шопена следует петь? Баркарола пронизана стихией пения, она вызывает всем известные ассоциации и не может явиться предметом спора. Но вот Баллада фа минор. Требуют ли выпевания ее повествовательные фразы? Разве речевые интонации с их неисчерпаемыми выразительными возможностями, с их способностью к убеждению и их абсолютной жизненной правдой являются средствами «второго сорта?» Думаю, что Баллада, исполненная средствами выпевания, не потеряет своей «красоты», может быть станет даже «красивей», но нужно ли это?

Мазурка ля минор, ор. 17, № 4. Робкая, стыдливая, вопрошающая, покорная, с гениальным Ля-мажорным эпизодом, ищущим и не находящим выхода, и этот вопль отчаянья перед репризой?! Это петь совестно! Здесь нужно шептать, говорить, кричать. Только не петь!

Я затеял этот спор с адептами пения на фортепиано для того, чтобы напомнить им, что всякое выпячивание чего-то одного в искусстве приводит к эстетическому флюсу.

В исполнении сложных полифонических произведений главная трудность не усилие внимания, а *отдых* внимания, оберегаемый автоматизмом.

Ах, как трудно в прозаической обстановке класса вызвать дух поэзии! «Уходя, гаси свет», «Курить воспрещается», список классного инвентаря. Снимите это! Вдохновитесь!

«Там на нехоженных дорожках
следы невиданных зверей. . .»

...Теперь играйте!

Учить пьесу нужно с помощью рентгена, но не фотоаппарата.

Подзаголовок «характеристические пьесы» сбивает с толку простаков. Они решают, что все, не клейменное им, лишено характера.

Между темпами частей циклов существует благородная и благотворная форма взаимопомощи и уступок. Приведу первые попавшиеся примеры: Модерато, которому суждено быть первой частью сонаты № 31 Бетховена в предвиденьи двух медленных арий и фуг, вынуждено нарушить каноническую модератность и принять на себя часть ответственности отсутствующего Аллегро; такое же Модерато, стиснутое между двумя искрометными частями, в 18-й сонате Бетховена, принимает на себя, хоть и с грустью, часть бремени отсутствующей медленной части. Так, каждый жертвует своими эгоистическими темповыми интересами ради победы цикла.

Иногда в фортепианных классах тщательно «проходят» полифонию в фугах Баха, но высокомерно проходят мимо нее же в сочинениях Шумана, Скрябина, Прокофьева, Чайковского, Шопена и др.

Временами мне кажется, что ученики недостаточно благоговеют перед пленительными созданиями гармонии еще и потому, что эти создания наделены какими-то громоздкими и неблагозвучными именами. Исполнители с надеждой

обращаются к ученым: «Придумайте названия прозрачные, легкие и изящные и вы будете вознаграждены». Ах, эти ужасные терцквартаккорды!

Октавный форшлаг крылат.

Рука пианиста имеет 6 пальцев: 1—2—3 и 3—4—5. Первые тяжелые, но свободные, вторые легкие, но скованные. Третий палец имеет две ипостаси: в первой он свободен, во второй зависим. Для того, чтобы пальцы играли выравненно, следует: тяжелыми прикасаться легче, легкими — тяжелее.

Если в расшифровке мелизмов наука вступит в спор с красотой, встаньте на сторону последней.

Мои ученики! Отправляясь на концерт, можете не знать, что пишут *об* исполнителе, но знайте, что написано *для* исполнителя.

Правая нога так привыкла оказывать педальные услуги левой руке, что даже в нотном тексте она тут как тут, всегда под ней. Это нехорошо для правой руки. Она отчуждена и оттого часто лишается привилегии самостоятельно распоряжаться правой ногой.
Вспоминаю Анданте из 15-й сонаты Бетховена.

Выразительность, внезапность и сила sforzando диктуются требованиями не только связи, но и разрыва с окружающим. Амплитуда sforzando огромна — от вздоха до звукового пугала.

Оркестровые ассоциации и постоянные наши напоминания о подвигах оркестра и квартета вызваны не смиренным признанием их превосходства, а гордым сознанием того, что на все эти подвиги способно одинокое наше фортепиано.

Жаль, что в концертных залах не бывает мгновенной и безошибочной реакции кинозрителя: «В рамку!», «Сапожник!», «Дайте ток!» А ведь как часто в концертных залах музыка рвется, мелькает и гаснет. Очевидно, зрение — лучший проводник понимания, чем слух.

«Тенутные» ценности, доверенные вашим рукам, не уступайте педали. Она их не сохранит. Тонкий слух обязан улавливать несхожесть и взаимонезаменяемость этих «тенуто».

В фортепианных сочинениях партитурного типа очень распространены короткие паузы на различных уровнях нотного стана. Иногда в классе тем только и занимаешься, что выдергиваешь из них педальные занозы.

Очевидно, многие исполнители прошлого стремились подальше упрятать от слушателей особенно дерзкие поступки Бетховена. Современный исполнитель должен приблизить их к слушателю, не страшась даже и некоторого преувеличения. Примеры: синкопы во 2-й части 31-й сонаты. Стоит ли прикрывать их дерзость благопристойностью гибких пассажей или ускорением темпа? Нужно ли заглушать в 1-й части этой же сонаты дерзко-терпкие гармонии назойливым диалогом в левой руке? А модуляци-

онные дерзости фуги в 29-й сонате — их обилие и сложность при объективном исполнении не способны заинтересовать даже подготовленного слушателя. К ним нужно привлечь внимание. Здесь нужна игра-агитация.

Но все это далеко от той вредной и неосознанной формы осовременивания Бетховена, когда, скажем, исполнение 27-й сонаты (где — в зародыше — будущий нервный Вагнер и сверхнервный Скрябин), 29-й (где будущие Шопен и Брамс), 30-й (где бушует будущий Шуман) нарушает естественные генетические связи и уже потомки влияют на предка.

Тот, кто усвоил все превращения До мажора на клавиатуре, может справиться с пьесой любой трудности; тот, кто возвысился до До мажора ариетты из 111-го опуса Бетховена, может справиться еще и со многими жизненными трудностями.

Несколько слов о пьесах — жертвах недоразумений, анекдотов и легенд. К чему приводит пресловутая «лунность» бетховенской сонаты? В первой (лунной!) части некоторые предаются сомнамбулическому бормотанию, между тем как эта музыка сильная и, по существу, громкая, а пианиссимо твердит не о тишине, а об отдаленности. Во второй части до сих пор почему-то не истлел брошенный когда-то Листом «цветок между двумя безднами!» Этот цветок доныне взывает к щемящей жалости, между тем как Аллегретто в этом цикле готово выполнить и какую-то скерцозную функцию. И, наконец, финал. Здесь вспоминают громовержца Рубинштейна, рушившего все динамические преграды.

Но Бетховен здесь, как и всегда, настойчиво призывает к терпению, у него в *тишине* вспыхивают сфорцандные зарницы и лишь доминантность прорывается коротким форте-дождем, но не *громом*. Средняя динамическая температура этой части, пожалуй меццо форте.

Легендарность Аппассионаты стала и ее бедой. Являясь одной из 32 сонат, она в силу обстоятельств приняла на себя бремя представительства, не предусмотренное автором. Попытка втиснуть гений композитора в одну эту сонату вызывает бесцельные и вредные потуги: у одних первая часть мечется в аппассионатной горячке, у других застывает в кабалистических «та-та-та-та». Второй части по тем же причинам пытаются придать представительность, на которую она не претендует, и, наконец, финал — образец достоинства, силы и терпения — вздыбливается и в ужасающем темпе лишается всех перечисленных выше качеств...

Финал си-бемоль-минорной сонаты Шопена: сторонники «ветерка» с помощью педали создают нечто неразличимое, сторонники «бури» сдабривают сие устрашающими завываниями, и в этой сумятице гибнет бесценное интонационное содержание музыки. Музыкант может знать легенды, вдохновляться вымыслами, но высекать музыку должно только из мрамора музыки.

Если нотный лист Моцарта и Бетховена — рисунок, то лист шопеновской мазурки — силуэт.

«Мчатся тучи, вьются тучи, невидимкою луна освещает снег летучий...» Мы любим здесь

музыку, но растворенную в этих словах, живопись — растворенную в них, движение — растворенное в них. Привнесите извне музыку и живопись — колдовству конец. В этюде Шопена Ми мажор мы столкнулись с кощунственной попыткой привнести поэзию извне, результат печально известен.

Опять неожиданно для себя обнаружил, что вчера в классе ученику, игравшему 26-ю сонату Бетховена, я сделал лишь одно указание, но долбил его во все время урока. Я приговаривал: «Тенуто» — и ничего больше. И это «тенуто» тащило за собой кучу непроизнесенных, однако выполненных указаний.

Указания учителя должны быть просты, легки и стремительны: «Играйте это легкой рукой. . .» — и изумленный ученик обнаруживает, что звуковой урод, выходивший только что из-под его тяжелой руки, внезапно — да, да, внезапно! — обернулся чудо-красавцем.

Есть какая-то таинственная связь между темпом и длительностями, не позволяющая любому быстрому темпу придать четвертям особенности восьмых, а любому медленному — наделить тридцать вторые психологией шестнадцатых.

Будьте милосердны к беззащитным звукам, относитесь к ним с подчеркнутым вниманием. Они, лишенные ритмических, интонационных и динамических опор, часто проглатываются сильными своими соседями и гибнут. Таковы судьбы начальных нот в пассажах финала так называемой Лунной сонаты, хрупких первых звуков мо-

тива Аллегретто 17-й сонаты. В обоих этих случаях звуки доступны всем ветрам, перед ними на защищенном месте стоит пауза. Отыскивайте обездоленных и помогайте им!

Все хорошее, что есть в исполнительской кладовой любого инструмента и во всех сочетаниях инструментов, можно и должно *прирояллить.*

Безвольные diminuendo цепляются за посторонние ritardando, бессильные crescendo — за чужие accelerando, неуверенное piano — за левую педаль.

Можно обмануть слушателя многозначительностью исполнения сонатных Аллегро, мнимой углубленностью в Адажио, ложным изяществом Скерцо. А вот в рондо произойдет осечка, ибо многократно повторенная ложь где-нибудь да будет разоблачена.

Следует предпочесть посредственно выполненные и соразмеренные *все* элементы фактуры безупречно исполненному *одному*, пусть даже самому важному элементу, при пренебрежении остальными.

Первое может привести к совершенству, второе — никогда.

До сих пор не могу взять в толк, чего больше в нашем деле, правил или исключений; чуть только выведу правило, как тотчас натыкаюсь на исключение.

Авторы книг об искусстве педализации уподобляются гадалкам, предсказывающим судьбу.

Педаль и судьбу не предсказывают — их создают. Нужны педальные упражнения и педальные хрестоматии. Декламации о педали вредны!

Мазурка Шопена в современном сверхзале, что солонка Челлини на футбольном поле.

Наилучших результатов можно добиться, настойчиво требуя от ученика невозможного: вибрато! пиццикато! тутти! валторна! барабан! пойте! квартет! кларнет!.. до тех пор, пока у ученика не возникнут звукокрасочные галлюцинации. Вот тогда дело сделано.

Артист должен изучить «науку расставаний» с любимыми авторами — вовремя расстаться и без опоздания вернуться к ним.

Умейте отличать композиторов, находящихся впереди, от композиторов, забегающих вперед.

Наступит время, когда на смену граммофонным записям, безупречным до неправдоподобия, придут записи с заранее запланированными грехами — симулирующие правдоподобие. Но ничто и никогда не заменит сущую правду живых эстрадных содроганий.

«Педагог, ставший уже ненужным своим ученикам», так рьяно нынче канонизируется, что нависла серьезная угроза над лицами, упорствующими в своем намерении быть всегда нужными своим ученикам.

Играйте с учениками в классе двуручные пьесы в четыре руки, лучшего доказательства

двуручной недостаточности пианиста не придумать. Уши, познавшие всю сладость четырехручья, отныне взыскуют с каждого исполнителя вдвойне.

Педагог XX века, слишком опирающийся на авторитеты XIX века, ничего в наследство XXI веку не оставит.

Над текстами Шумана роятся такие тучи стаккато, что если их не разогнать, они искусают его музыку.

Музыкальность исполнения не измеряется количеством чувств, излитых на один кв. сантиметр нотного текста.

В фортепианном море Шопена плавается привольно, в волнах Шумана бывает страшновато, пучины Брамса — для аквалангистов.

Есть заповедные места в самых заповедных творениях: Ре мажор в I части си-минорной сонаты Шопена, си минор в I части 7-й сонаты Бетховена, Ми-мажорная дивная песенка в Си-мажорной сонате Шуберта и др. Их называют оскорбительно — побочные! Какие же они побочные? Для нас, играющих, они главные, мы ждем их, томимые счастливыми предчувствиями, от них удаляемся, приобщенные к чуду.

Единство темпов — стойкий предрассудок. Убежище праведников. Для них бетховенские рондо — карусель, вращающаяся с нудным постоянством. Как им понять этот круг соблазнов, искушений, куда постоянству путь заказан!

А шумановский греховный ритмомир, что им там делать с их постным ритмом? ..

Способному все легко, талантливому все трудно.

Гармоническую и модуляционную жизнь сочинения только услышать — что благоуханный сад только увидеть.

Сурдина у струнных сродни нашей левой педали, но, очевидно, необходимость всякий раз извлекать ее (сурдину) из жилетного кармана разумно ограничивает пользование ею.

Куда бы упрятать левую педаль?

Негативный термин «запаздывающая педаль» плох и неточен. Педаль должна быть своевременной.

Я решителен, когда устраняю недозволенное, но колеблюсь, утверждая дозволенное.

Разнобой в оценках исполнения зависит от магнитов, находящихся в ушах судей. У талантливых и благожелательных магнит притягивает добро, у всезнающих ремесленников только зло.

Мода и произвол царят в исполнении сочинений Баха, но исполин даже бровью не поведет, ему все нипочем. Ни один классик не стерпел бы такое!

Выдающий чужое сочинение за свое — плагиатор, хорошо срисовавший картину мастера —

копиист, а хорошо сыгравший с чужой пластинки почему-то именуется артистом.

Сокровенный смысл сочинения запрятан в затеях фактуры, как лесная ягода в гуще травы. Искать надо осторожно, чтобы не раздавить.

Погоня за успехом грозит артистической одышкой, пренебрежение успехом — артистической вялостью.

Мы тоже жаждем приравнять клавишу к штыку, но довольствуемся, между прочим, когда она — всего только спица для рукоделия.

Взаимоотношения паузы с педалью — извечный вопрос. Снимать или не снимать? Отвечу вопросом: скажите, пожалуйста, разговаривая, вы в паузе оставляете рот открытым или смыкаете его?

Иногда мне кажется, что левая рука пианиста это хорошо сконструированный протез, так точно и... невыразительно она играет. А правая при этом хоть куда. Пародируя медиков, я назвал бы эту распространенную среди учеников болезнь — левосторонняя недостаточность.

Созерцательное исполнение вправе называться исполнением, если оно движимо интенсивными, глубоко скрытыми действиями.

В нашу эпоху безграничных ускорений храните гордое темповое терпение.

Трехдольный размер коварен: укоротите первую долю — вальс, удлините третью — мазурка. Оба эти приема, используемые иногда пианистами в первой части 27-й сонаты Бетховена, сообщают ей великолепный характер танцевального феномена — мазуровальса.

В искусстве исполнять есть один запрет — неуместность.

Все доброе в фортепиано Шопен похитил для своих 24-х прелюдий. С тех пор рояль все злей и злей.

Искусство интонации следует также тренировать как искусство скачков, октав, трели и пр.— Мечтаю о сборнике этюдов с такими названиями: № 1 — этюд вопросительный, № 3— этюд удивления, № 4— огорчения и т. д. и т. п. Две тетради по 24 этюда в каждой, это только искры, из которых, однако, может разгореться интонационное пламя.

Рассуждения можете усложнять, выводы обязаны упрощать.

Несколько советов юным исполнителям:

Шесть дней трудись, седьмой играй, играй, играй.

Пой не за роялем, а на рояле.

Аккомпанируй себе не громче, чем ближнему своему.

Благоговей перед модуляцией.

Не укради с грампластинки.

Не педализируй всуе.

Не шепчи, ибо тебя даже ближний не услышит.

Будь «суеверен» — бойся недоработанной программы.

Люби полифонию смолоду, тогда и в старости
она будет тебе верна.
Не выдумывай предконцертных привычек.
На свои концерты приноси ноты только
(только!) в голове, но не в портфеле.
Люби свое дело легко и весело.

Аккомпанемент у Моцарта, словно дно прозрачного, глубокого озера. Не тревожьте его педалью. Легкая педальная зыбь у мелодии, независимые пальцевые задержания разложенных гармоний оберегают чистоту и трепетность удивительной моцартовой речи.

Некоторые интермеццо Брамса так исчерпывающе красивы, что не оставляют возможности называть их прекрасными.

Сколько часов в день надо заниматься на рояле? Нужную меру определит здоровый духовный аппетит, а не чрезмерный или плохой.

Извлекая из недр скрытого голосоведения мелодическое содержание, не забывайте о фактурных песчинках, ибо в каждом из них заключены ценности достаточно значительные.

Не омрачайте радость утренней встречи ребенка с роялем «манной гаммой». Пусть начнет с того, что он любит, а потом. . . потом и гамма пойдет лучше.

Не злоупотребляю ли я в своих записках словами: радость, наслаждение, любовь? А где же знаменитые муки — «муки творчества?» А их нет; просто кто-то по недосмотру опустил одно слово, следует: «радостные муки творчества».

Преуспеванию предпочитаю успевание.

Произведения Баха противосейсмичны: они выдерживают и девятибалльные интерпретации, между тем как сонаты-сооружения Гайдн — Моцарт — Бетховен, рушатся и при трехбалльных.

Когда мне удастся систематично изложить свою педагогику, я ее брошу.

Богатство техники создается страстью к накоплению движений и скупостью в их расходовании.

В классах, где на уроке не раздвигаются стены, создаются лишь макеты исполнения.

Сдается, что некоторые исполнители решили заменить силу убеждения силой звукоизвлечения, но, к счастью, слушатель не иерихонская стена: он сопротивляется.

Трудно быть нынче артистом! В N-ске заходят за кулисы и укоризненно говорят: «А Гизекинг играет это медленнее».

Можно выучить пьесу, не изучив ее, но невозможно изучить пьесу, не выучив ее.

Легато на рояле можно добиться, только искренне уверовав в то, что оно существует.

У рассуждений нет ни начала, ни конца — одни лишь продолжения и остановки.

В «безупречной» игре сама приставка «без» свидетельствует, что чего-то в ней все-таки не хватает.

Единственное педагогическое соображение способно оправдать прохождение в классе второсортной и бессодержательной пьесы — потребность выработать у ученика стойкое отвращение к сочинениям подобного рода.

Сомнения исполнителя по поводу приоритета правой или левой руки в этюдах Шопена разрешаются просто: сыграйте 24 этюда каждой рукой в отдельности, получится 48 законченных сочинений. Это цикл — феномен: он делится и умножается.

Одно весьма авторитетное лицо утверждало, что космической век способствует убыстрению исполняемой музыки. Я лучшего мнения об этом веке. Вероятнее всего он убыстрит процесс понимания правильных темпов, и, может статься, что они как раз окажутся менее быстрыми и более медленными. Все возможно.

Бах озадачил человечество своим «Хорошо темперированным клавиром». Унифицировав название «Прелюдии и фуги», он зашифровал имеющиеся там в изобилии аллеманды, гавоты, сарабанды и жиги и теперь человечеству приходится отгадывать «что есть что»? И оно изрядно путает.

Шопен боялся открытого моря музыки, ему было страшно в его безбрежности. Чудо заключается в том, что ему удалось полностью заключить свой гений в узкие берега фортепианных мазурок, ноктюрнов, прелюдий и этюдов.

В позднем Скрябине суть не в спиритическом роялеверчении, а в виртуозном владении расщепленностями: звука, ритма, педали и чувства.

Есть сочинения, которые подвергаются такому длительно-разрушительному воздействию играющих, что их уже постигла участь римского Колизея. Смотришь эти руины сонаты h-moll Листа, где среди сохранившихся мощных октав валяются обломки замшелых мыслишек и хаотические нагромождения неритмичных пассажей, и утешаешь себя мыслью: ничего, это легко поправимо, это не архитектурные руины; вот грядет умный виртуоз, окружит сонату прочными ритмическими лесами и возродит ее гордую стать.

Запаса прочности оказалось недостаточно у гениальной сонаты Шопена b-moll, чтобы выдержать обрушившуюся на нее лавину не только плохих, но и хороших исполнений.

Подлинный артист начинает свой концерт не с первых звуков музыки, а с предшествующей им последней — главной тишины.

У Шопена случается такое: сила принимает обманчивый лик слабости (мазурка a-moll, op. 17), а слабость — внушительное обличье силы (прелюдия № 24, d-moll).

Скрытую полифонию баховских горизонталей безошибочно обнаружат сами пальцы, если: 3—4—5 пальцы засветлить, а 1—2—3 погасить.

Иногда на эстраде испытываешь какое-то таинственное воздействие сигналов коррекции, исходящих из зала.

«Стоит древесно к стене приткнуто, звучит чудесно, быв пальцем ткнуто» — правильно за-

метил пиит, признав этим, что и тычок, при известных обстоятельствах, может обернуться чудом.

Вход в сонату Hammerklavier охраняется двумя Си-бемоль-мажорными великанами.

«Голос из дали» в «Новеллетте» № 8 Шумана надо понимать не как территориально-акустическую ремарку, требующую «тихости», а как просьбу исторгнуть из духовных своих далей «глас души», которому подстать называться воплем и пристало, конечно, быть громким.

Философ Монтень возвеличил большой палец руки, посвятив рассуждению о нем целую главу. Пианисты считают, что кто-кто, но он не заслужил такой чести, ибо он грубоват и типичный звуковой выскочка.

Кто-то, когда-то буркнул, что вариации надо играть в едином темпе.

До сих пор не знаю, играю ли я объективно или субъективно.

Многие современные сочинения переходишь вброд, едва замочив воображение; состязание исполнений здесь так же возможно, как состязание пловцов на мели.

Бетховен заминировал свои сочинения множеством сфорцато. Исполнители иногда взрываются где-то на подступах к «сфорцатомине» просто так, от страха.

Темп Адажио, а походка Аллегречья.

Так бывает. На нотном листе выгравировано ликование: фактура шалит, легкомысленное стаккато изредка и неохотно уступает место застенчивому легато, размер навеселе! Так глаз воспринимает, например, финал B-dur'ной сонаты Шуберта. Это западня — будьте осторожны. «Там чудеса, там валторны бродят»:



Жесткое форте, невыразительное пиано — плоды звука без последствий (*укороченный* звук — хлопушка). Надрывное форте, скорбящее пиано получивших печальное распространение электрических инструментов — результат звука с чрезмерными последствиями (*удлиненный* звук — сирена). С о р а з м е р н а я протяженность фортепианного звука есть его основное достоинство.

Мы так привыкли верить во всемогущество динамики, что забываем часто о суверенных возможностях самого звука. Сам, сам, сам звук своей энергией, своей окраской,— своею властью,— может и должен творить чудеса даже в выжженной динамической пустыне.

«Буду сказывать вам сказки, песенку спою. . .» И Метнер сказывает сказки — совсем не сказки. Шуберт обещает Музыкальные моменты, экспромты, лендлеры и сонаты, а они — дивные сказки. Прокофьев от имени старой ба-

бушки бормочет сказки, а чудо-сказки у него зовутся симфониями, 9-й сонатой, Менуэтом, Andante... Как хорошо, что Андерсену ничто не мешало называть сказки сказками. Композиторам, очевидно, что-то мешает называть вещи своими именами, но это их забота. У нас помех нет, ибо мы можем называть все про себя.

Учим мы умеренности, а наслаждаемся чрезмерностями.

Если б человечество так относилось к меридианам на глобусе, как мы к тактовой черте, передвижение по планете стало бы затруднительным.

Поэты путают, говоря одинаково красиво: «мерный стук колес» и «мерный шум морского прибоя». Они не замечают, что чарующая особенность последнего как раз в отсутствии мерности.

О вкусах, может быть, и не следует спорить, но о вкусе — совершенно обязательно.

Воспитание вкуса — процесс вычитания, а не сложения.

Самое важное в беглости — ровность, самое трудное — торможение.

В классе рояля невозможно разрешить все мировые проблемы, но пытаться стоит.

В искусстве нельзя быть всеобщим любимцем. Большие художники обладают не только огромной силой притяжения, но и отталкивания.

По чертежам Баха можно выстроить собор св. Петра и хижину — это зависит от возможностей строителя. Бетховен сам рассчитал свои соборы до мельчайших подробностей, и любая попытка реконструкции здесь губительна.

Предпринятая Гульдом темповая реконструкция сочинений Баха и Бетховена неопровержимо доказала и первое и второе.

Говорят, что композитора X *надо* исполнять rubato, потому что он романтик; композитора У *можно* исполнять rubato потому что он полуромантик, а вот композитора Z *нельзя* — ибо он есть классик. Что же, rubato это придаток ритма или его неотъемлемое свойство? Если первое, то его можно снимать, заменять, как иглу в бормашине, если второе — оно само найдет сферу и меру применения.

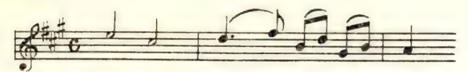
Если бы в Древнем Риме были пианисты, они безусловно изрекли бы: «В ровных пальцах — здоровый пианизм».

Сколько бы не рылись во всех архивах мира, не сыскать в них: «Сарказмы» Бетховена, «Мимолетности» и «Затонувшие соборы» Баха, «Загадки» и «Трагические поэмы» Шопена. Попробуйте порыться в своем воображении, там вы кое-что из этого, возможно, и обнаружите.

Мы не Эразмы, до похвалы глупости мы не доросли, нам по плечу воздавать ей по заслугам и то, не выходя за дверь «класса рояля».

Кое-кто считает, что главный и чуть ли не единственный враг формы — ritardando. Мне даже попадались люди, заболевшие на этой почве ritardando-боязнью.

В городе N-ске оркестр, написанное Моцартом



исполнял так:



«Почему?» — спросил удивленный солист.

«Там стоят лиги»,— уверенно ответил концертмейстер.

«А я не знал, что лиги брыкаются»,— испуганно заметил солист.

Я первым подписался бы на двухтомник, посвященный философии и эстетике бетховенских сфорцато.

У знаменитых пианистов сейчас, кажется, в моде минитемпы.

Трудно приходится штрихам на фортепиано, этим оскудевшим потомкам гордых и благородных смычковых штрихов. Между тем, классики повелевают скромным молоточкам воображать себя родовитым смычком. Ничего не поделаешь, попробуй классику не подчиниться!

«**П**окорно мне воображенье. . .»,— однажды твердо сказала А. А. Ахматова. Но я почему-то уверен, что эту победу над воображением поэтесса одержала в жесточайшей схватке с ним.

Пианист М. полностью заштриховал Баха.

Я улучшал свое исполнение Вариаций Бетховена ор. 34, медленно подымаясь от восхищения к благоговению.

Усложненная музыка — нечто паразитирующее на сложной.

Затакт предрасположен к рахиту!

Кто занимается поиском в искусстве, тот этого слова никогда не произнесет.

Потребность в замираниях, придыханиях и затуханиях, очевидно, необходимых страждущему слушателю, так полно удовлетворяется той частью музыки, которая зовется «легкой», что «трудная» с чистой совестью может освободить себя от этого бремени.

Без ненависти к плохой музыке, не может быть любви к хорошей.

Я люблю в исполнении музыки «движение» и «течение», но неравнодушен и к отсутствию того и другого.

Я раб обстоятельств.

Говорят, Гизекинг записал на пластинку сонаты Моцарта без педали. Зачем?

Каденцию к концерту Грига и ей подобную музыку следует исполнять по принципу: «не так страшен черт, как его малюют».

Сила и слабость исполнения обнаруживаются в пиано, в форте — легче симулировать.

Не подпускайте, ради бога, чересчур музыкально-мечтательные натуры к пьесам, где есть мелодические ходы на большую или малую се-

кунды вниз! Эти интервалы расслабляют их до такой степени, что они начинают уже просто скулить.

Бетховен обычно ласково относился к темам своих многочисленных вариаций, вне зависимости, от того, свои ли они или чужие. В одном только случае он беспощадно расправился с темой — это в «Диабелли». Властная сила, гнев и презрение обрушились сразу, в первой вариации, на самодовольный, пошленький, сытенький вальсик денежного издательского мешка.

Лишь насладившись расправой, Бетховен смог создать чудо.

Удивительное в Гольдберг-вариациях Баха то, что находясь постоянно в тональности g, он умудрялся удаляться на такие далекие расстояния от нее и так мягко затем притонализаваться, что даже при нынешней модуляционной технике это кажется непостижимым.

Сонаты — олеографии Моцарта со своими румяными темпами, безмятежно порхающими пальчиками и инфантильно-идиллической дурью — завсегдатаи вступительных экзаменов в консерваторию.

Нюансам тесно — интонации просторно.

Умение правильно прочесть и исполнить текст находится в сфере предыскусства. Сфера искусства начинается с толкования текста.

«Сначала был ритм» — почти библейская заповедь Ганса фон Бюлова. Я знал одного дири-

жера слишком ревностно следовавшего этой заповеди. Все было у него не метрично, нет — ритмично: походка, увертюра «Кориолан», речь, суждения и даже шутки. Я его побаивался и не любил.

Дирижер Бруно Вальтер, очевидно, следовал заповеди — «сначала интонированная мысль». Все у него было дивно сынтонировано: речь, симфония Чайковского, походка, суждения и даже итервью, в котором он уверял, что сольные эпизоды артиста должны исполняться не из-под дирижерской палки. «Интонируйте свободно, я вам доверяю», — говорил он. Его все любили.

Интонация демократична, ритм склонен к тоталитаризму.

Шахматным языком:

В концерте ре-минор Брамса разыгран дебют, использованный Бетховеном в ре-минорной сонате № 17. Вслушайтесь!

Меня так страшит мысль, что музкибернетики в сговоре с нейрофизиологами начнут скоро вживать в наши мозги датчики для научного выяснения процесса выучивания пьесы, что согласен добровольно сообщить самонаблюдения и призываю к этому своих коллег.

Не приносите на первый урок наизусть! Я хочу видеть как вы смотрите в ноты.

Петь или плясать?

Бетховен — побочная партия в h-moll в I части сонаты № 7;

Бетховен — побочная партия в H-dur в I части сонаты;

Бетховен — II часть в f-moll сонаты № 31.

Пренебрегая выбором, почему-то пускаются в пляс.

Понимаю страдания Цезаря Франка в «Прелюдии, хорале и фуге», в «Симфонических вариациях» и сочувствую им, но, как говорится, ничем не могу помочь.

О *вреде видимого и пользе воображаемого*

Ученик играл мазурку в фа-диез-минорном полонезе Шопена. Долго и скучно продирался он сквозь густую сеть тактовых столбов, малых и больших лиг, педальных и прочих указаний. Он все видел и все мешало ему. Я распорядился все убрать и на очищенных нотных листах вообразить редкие, но необходимые запятые, точки и знаки то вопросительные, то восклицательные.

И ученик заговорил.

Сегодня я сказывал 9-ю сонату Прокофьева.

Мне всегда кажется, что рояль краснеет, когда его смазывают глиссандо.

Ремарку «просто» я понял бы только, если б ей предшествовала — «вычурно».

Идя от поражения к поражению, я иногда приходил к победе.

Ах, эта музыка из стекла и бетона!

Поймите же! Пиано в бетховенском «Мэсто»

из 7-й сонаты — это пиано скорбного набата, а не тихое мяуканье котенка.

И пиано и форте должны соответствовать величию или ничтожеству исполняемой пьесы.

Соль-мажорные аккорды перед второй фугой 31-й сонаты Бетховена удивляются той крещендной чести, которой их часто и, по их мнению незаслуженно, удостаивают.

«Не шепчите нас»,— взмолились мазурки Шопена.

Какое счастье, что музыку «ставят» учителя, а не режиссеры, не то появлялись бы «Appassionata» на Таганке, «Лунная» на Фонтанке и т. д. и т. п.

Пианист многозначительно исполнял союзы и предлоги.

С годами все ниже и ниже перемещаются мои регистровые пристрастия.

Если начало фантазии Шопена — монолог, играйте умиротворенную плавность «Колыбельной». Если же диалог, предшествующий драме, а это скорее так,— играйте конфликт диалогистов.

Будить фантазию не надо! Разбудишь, а она опять уснет. Нужно требовать ее, как мы требуем гаммы, этюды, полифонию. Тогда ей будет не до сна.

Не цитируйте, а применяйте!

Усики, котелок и тросточка Чаплина поро-

дили сонм имитаторов; штрихи, темпы и динамику гульдовского Баха постигла та же участь.

Не надо надрываться, пытаясь приблизить к современности, скажем, вариации «Ah, vous dirai je, Maman» Моцарта, но не следует и отталкивать от современности его же фантазию c-moll KV 396, отказывая этой могучей музыке в праве воспользоваться преимуществами нынешнего рояля, так недостававшими ей при рождении.

Излишек эстрадного волнения хорошо растворяется в двух состояниях: 1) в хроническом упоении исполняемым и 2) во временном упоении собой.

Вдруг, перед самым выходом на эстраду, про себя скажу: «И вижу берег очарованный и очарованную даль», и становится так хорошо, не страшно.

В кодах шопеновских Баллад есть змеиное, отсечешь их от тела Баллады, а они дышат как ни в чем не бывало (да и фактура ядовита!).

Смелость композитора-новатора обусловлена неограниченной выносливостью и миролюбием бумаги.

Исполнитель-новатор должен быть осторожен ввиду грозного отсутствия этих свойств у публики.

Стиль игры кандидатов в лауреаты я назвал бы браконьерским: «Дикая охота» распространяется и на ля-минорный этюд Шопена из

опуса 25, и на финалы прокофьевских сонат и токкату, на опусы Рахманинова и многое другое.

Не скрою, «художественное» влияние этих кандидатов явственно стал ощущать уже на себе. И это несмотря на толщу моих лет.

Как хороша игра, густо настоенная на басах!

Педагоги — освободители; они всегда что-то у учеников освобождают. Спасибо им. Но, ради бога, оберегайте от их освободительных посягательств кончики десяти ваших пальцев.

Есть пьесы, которые родились в счастливой исполнительской рубашке; это значит — можно мало уметь, а получается недурно. Примеры: у духовых оркестров — вальс «На сопках Маньчжурии», у пианистов — до-диез-минорная прелюдия Рахманинова, у органистов — почти весь репертуар.

Вычурность — один из результатов путаницы в выборе соответствующей смыслу формы выражения: вместо речи — декламация, вместо декламации — пение или наоборот.

В искусстве, где огромен выбор, важно совершенствовать искусство отбора.

Над всеми «слухами» — слух *контрольно-акустический*.

Боясь заблудиться, ища новые истины, стараюсь не выпускать из поля зрения прописные.

Короткая лига (легато) отличается от длинной только тем, что она короче — и ничем больше. Скрипачам в этом случае приходится чаще

менять направление смычка, а пианистам применять соответствующую аппликатуру.

Акценты на первой ноте под лигой и прыгающее стаккато на последней следует применять только по требованию автора. Проверьте, пожалуйста, предъявляют ли подобные требования Бетховен в 17 сонате (I часть), Шопен в b-moll'ной сонате (I часть), Моцарт в рондо своих сонат.

Абсолютная синхронность голосов обязательна в полифонии.

Синхронность ритмо-гармонических и интонационных опор в гомофонии достаточна, чтоб избежать расслабленности и вульгарности.

Попытка в последнем случае играть всю ткань синхронно сообщает исполнению выразительность столбняка.

Проследить интонационную генеалогию Шопена от праадажио из Hammerklavier легко.

Уберечь унаследованную Шопеном бетховенскую интонационную мускулатуру от дряблости труднее.

Скверные статуэтки и безвкусно сработанные портреты великих композиторов мешают нам преподавать. Перед мысленным взором молодого, впечатлительного интерпретатора торчат изображения нечеловечески мрачного Бетховена, ангелоподобных Моцарта и Шопена. Неужели вы думаете, что искаженный зрительный образ не оказывает никакого влияния на слуховой?!

Заниматься на рояле надо долго: думать за роялем — много; а рассуждать у рояля — покороче.

У пианиста интимные отношения с временем. Один на один. Если мгновение прекрасно, он властен его продлить, если оно омрачено — сократить.

Две фантазии

Фантазия Шопена фактурно ухожена — входи и обживайся.

Фантазия Шумана фактурно загромождена и как-то неприкаянна. В нее сразу не проникнешь. Обязательно запутаешься в неуклюжестях. Попробуйте на начальном этапе разучивания их убрать, обнажить мелодический сюжет, налюбоваться им, высветлить все углы и закоулки (а их там множество) и обжиться в этой обнаженной ясности. Но как вы будете вознаграждены, когда потом, вернув на свои места «загромождения и неуклюжести», обнаружите, что теперь, благодаря им, стал чудодейственно расцветать этот дивный сюжет.

Подозреваю, что мне неизвестна какая-то очень распространенная редакция концерта Шумана с такими ремарками в первой части: «Напыщенно» (к вступлению). «Плаксиво» (к первой теме), «Преимущественно неясно» (к разработке).

Музыкальные недоросли верят, что идеи приносит аист — педагог или Санта-Клаус — музыкальный писатель.

Идея, как и человек, дважды родиться не может.

Неустанно расширяйте поле слуха.

Даже французы, которые, кажется, всю свою словесность привлекли для исполнительских ремарок, и те, очевидно, поняли мнимую силу слов не рискнув пользоваться такими, как: «с умом» или «с остроумием». Ибо чего нет, того уже никакими словами к жизни не вызовешь.

Полезно иногда порыться в старом хламе своих ошибок. Нет-нет, а наткнешься на такую, которую время успело возвести в ранг счастливой находки.

Если ваша счастливая находка не повлекла за собой следующие, то постарайтесь лучше потерять ее, не то она будет преследовать вас по пятам.

Рецензия
У знаменитого американского пианиста повышенное обаяние.

В некотором царстве, в некотором государстве жил был волшебник, звали его Шуберт!

Ох, как трудно осилить легкость Моцарта!

Не завивайте С. Прокофьева.

Некоторые обращаются с темпом как благоразумные машинисты паровозов. Начинают пьесу постепенным вхождением в темп. Заканчивают ее затянувшимся ритардандным пыхтением.

Триангуляционная вышка (кульминация) устанавливается в самой высокой точке тщательно обследованной местности. Невнимательные музыканты тыкают ее куда попало, вплоть до оврагов пьесы.

Зуд XX века не встревожил, славу богу, нашу скромную бело-черную клавиатуру.

Она и не цветная и не многоканальная и не тумблерная. Она просто, как и была, неисчерпаемо прекрасна.

Когда обнаруживаю у ученика в классе случай клинической смерти воодушевления, я принимаю срочные меры реанимации. Начинаю с искусственного воодушевления. В удачных случаях оно не только оживляет, но и преображает и устремляет к новым целям, автоматически подсказывая при этом наилучшие способы их достижения. Происходит экономия педагогических усилий. Вместо множества раздробленных — одно монолитное и... изматывающее.

«Болеро» Равеля скроено и сшито так ловко, что оно без пригонки сидит прекрасно на любом дирижере.

Снимите с него «Болеро», облачите в Моцарта и ...«да он колченог и кривобок», ужаснетесь вы. Так бывает не только с «Болеро» и не только с дирижерами.

У меня иногда возникает желание составить инвентарную опись чувств и многочисленных их оттенков, и, что особенно важно, наименовать их, ибо уверен, что многие из них пылятся где-то в запасниках исполнительских душ и не извлекаются оттуда из-за их ненареченности.

Фантазия — болезнь инфекционная, если вас окружают только здоровые, не беспокойтесь, она вас минует.

Нас тревожит наблюдающееся в современной музыке для фортепиано загрязнение звуковой сферы какими-то выхлопными аккордами, визгливыми дискантами, частое нарушение обертонального равновесия и безжалостное укорочение фортепианного звука. Рояль — инструмент длиннозвукий и дальнейшее пренебрежение этим грозит вырождением этого достоинства в рудиментарную ненужность.

Злая рецензия

Несмотря на то, что пианист, играя, часто и высоко вздымал брови, музыка продолжала оставаться все на том же уровне.

Звуку приходится подвергаться резким температурным колебаниям: то его замораживают и он леденеет, то внезапно согревают и он теплеет, истаивая, то накаляют и он жжет. Но если звук не закален и приучен к ровной температуре — он простудится и потеряет всякую приятность.

Если пьесу, сочиненную прекрасным композитором в ранней молодости, играет музыкант преклонного возраста и многострадального опыта, да будет ему позволено отечески кое-где подправить юношу.

Свобода и непринужденность результат разумно сбалансированного напряжения.

Я трижды повторяю и, на этот раз без всяких колебаний: отвыкайте от пагубной привычки цепляться за левую педаль; прибыль от этого вы без труда подсчитаете сами.

Страшен и зрим оскал квинт в «Мефисто-вальсе».

Трудность преподавания музыки в том, что вызываемые ею ультра-ассоциации можно выразить только ультра-словами.

«Играйте возвышенно» — проверенный магнетический призыв, его влекущей силе подчиняется даже падший вкус.

В наш век развелось так много феноменальных пианистов, что я истосковался по хорошим.

Время — друг великих сочинений и безжалостный враг самых лучших исполнений; и в этом торжество высшей справедливости. Оно (время) питает неспособное к изменению сочинение круговоротом рождающихся, дряхлеющих и отмирающих исполнений и тем обеспечивает сочинению бессмертие.

Если дело зайдет так далеко, что начнут экранизировать сонаты Бетховена, пусть тогда Чаплин возьмет себе 18-ю — она смонтирована для него.

Классу, в котором постоянно сияет «солнце мудрости» учителя, угрожает засуха. Класс нуждается иногда в благодатном дождике глупостей. Мудро поступит мудрость, если вовремя удовлетворит эту потребность.

Перельман Натан Ефимович

В КЛАССЕ РОЯЛЯ

Короткие рассуждения

Издание 2-е

Редактор В. В. Рубцова. Художник Г. И. Балай. Худож. редактор Т. С. Пугачева. Техн. редактор А. Б. Этина. Корректор Н. К. Яковлева. Сдано в набор 29/VIII 1974 г. Подписано к печати 10/XII 1974 г. М-28458. Формат 70×90 1/32. Бумага типогр. № 2. Печ. л. 2 (2,34). Уч.-изд. л. 2,15. Тираж 20 000 экз. Изд. № 1833. Заказ № 1876. Цена 14 к. Издательство «Музыка», Ленинградское отделение. 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9. Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 196126, Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул., 14.

14 к.